

من الأسكيس إلى اللوحة النهائية: صعوبة تحويل الفطري إلى منوال معقلن

From sketching to final painting : The difficulty of converting the innate into a rational mode

نزار الطريشيلي

nizar.trichili@gmail.com

المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس/ تونس

تاريخ النشر: 2023/01/10

تاريخ القبول: 2022/12/24

تاريخ الاستلام: 2022/12/08

ABSTRACT:

ملخص البحث

The preparing state of painting in a profound manner, and receiving it again with the same tools, in order to analyse the final project that contains an unusual rapprochement between the finished trace and the sketching, which paved the path of its appearance, Although, the majority of this research has focused on that contradictory relationship, it has discovered in sketches a logical preference for innate expression and productive creativity, which resemble the art mission to rehabilitate the fragile human existence and the purity of spontaneous thinking beyond the authority of rules and solid references. By this meaning, modernity relishes the glorification of those finished accomplishments that occupy a territory in the saturated innate under the values of the ultimate freedom away from the restrictions of signed painting.

Keywords: sketching, artwork, innate, rational, finished, rational mode.

إن وضع الأسكيس على ذمة البحث وإعادة تناولها بنفس تلك الوسائل التحليلية التي نقرأ بها الوسائل التحليلية المخصصة للعمل النهائي يتضمن تضايقا غير معتاد عليه بين الأثر المكتمل و"الأسكيس" التي مهدت لظهوره. إلا أن هذه الدراسات التي اشتغلت على هذه العلاقة "الضدية" وجدت في "الأسكيس" تحيزا منطقيا نحو التعبير الفطري والإنتاج الإبداعي المباشر، وهو ما يتوافق مع مهمة الفن في رد الاعتبار لرهافة الوجود البشري ونظارة التفكير التلقائي بمنأى عن سطوة القواعد والمرجعيات المتبسية على منوال بعينه.. ف"الأسكيس" رغم عدم اكتمالها هي سيدة نفسها عند صياغة مضمونها القرافيكي وإحالاته التعبيرية، فهي شكل إبداعي فطري ينضوي تحت لواء التجريبي واللامتوقع وعلى الفنان ملاءمة هذا المضمون مع جملة المؤثرات المتدخلة في الشكل النهائي للوحة.

الكلمات المفتاحية : الأسكيس، العمل الفني، الفطري، المكتمل، منوال معقلن.

مجلة لغة - كلام / مخبر اللغة والتواصل / جامعة غليزان (الجزائر)

مقدمة:

إن المنوال الذي تحاك به اللوحة النهائية يبتلع في أغلب الأحيان المنجزات التحضيرية بدعوى أنها غير معدة للعرض إذ هي بنت لحظتها سريعة الولادة غير ملزمة بالضوابط العقلانية التي يحتكم إليها المنجز المعلن. فالرسم التحضيري أو "الأسكيس" هو امتداد ما قبلي للسيرورة الإنشائية للعمل الإبداعي، أي أنه يصنف ضمن دائرة اللاعقلاني والفوضى الوجدانية والبصرية لسورة المخيال المصاحب لحالة المخاض حين ينبري التعبير حالة حسية وتنتفض الفكرة مادة مرئية وينبجس الوجود من العدم.

إن "الأسكيس" ليس منجزاً حسيّاً بقدر ما هو حالة إبداعية متلحفة بداهة بموقف كاره للمتاحف منسلخ عن ثقافة العرض والإمضاء والإنتساب لنسق جمالي بعينه. فالمسار التحضيري من خصاله النشاز عن مختلف العلاقات التعاقدية التي ينسجها الأثر الفني مع مختلف المعايير القيمية المؤسسة لهوية اللوحة ومنوالها الجمالي في علاقتها بمختلف المؤسسات والأطراف المانحة لصفة العمل الفني المكتمل والضابطة لشروط أهليته لتحقيق الجماهرة بالعرض والتذوق والنقد وبالتالي الانخراط في سوق الفن...

ولكن إذا ما اعتبرنا أن ميزة الحداثة إتقان إحداث الوسائط بمختلف أنواعها نحو مزيد تكريس الشعور بالرفاه وتطويع الطبيعة والتحكم في فجاعتها صار تمكين الإنسان من هذه الوسائط شكلاً من أشكال الإستيعاب الشامل الذي بات يضيق على الوجدان إمكانية استعادة حضوره الحسي في العالم. ورغم أن الفن، بشكل عام، من مهامه ردّ الاعتبار لرهافة الوجود البشري ونظارة التفكير الإبداعي إلا أن سطوة التقنيات وتلبّس الأثر الفني بدينامية مشاغل الفرد ضمن مواضع الحضاري ومقارباته منع الفن من المبالغة في استيعاب التخيلي ورده عن خطورة الإسترسال في وضع الوجود الفطري المطلق وربما هذا ما يفسّر اليوم، ظهور الحيز الذي تشغله العلوم الإنسانية والفنية والإبداعية، على وجه أخص، مقابل توسّع مجال التكنولوجيا والرقعي.

على هذا الأساس، فإن العودة لدراسة المنجزات التي تسبق ظهور الأثر الفني المعلن هو أساساً رد على غُنفية فنون ما قبل الحداثة حيث على اللوحة الممضاة الإلتزام بكيفية تمظهر بصريّ شكلاً ومضموناً ضمانةً لديمومة بهائها وإشعاع حضورها. أما "الأسكيس" فإنها سيدة نفسها لا ولاء لها إلا لما يُملي عليها على نحو فطري وتلقائي. فهي متطابقة مع لحظتها متساوقة مع حدود إطارها ونمطها القرافيكي والتقني اللامشروط. ولعل العودة إلى مخرجات مسار، لا أهمية له وليس بالأساسي، استناداً إلى حكم الفنان المنجز نفسه وعلى اعتبار تمييز جماعي بين أثر مكتمل وبين سجلّ قرافيكي غير مؤهل للتعبير الجمالي، يجعلنا ننتبه إلى صنفين من منتجات الفنان: الأول استوفى شروط الإكتمال والعرض، أي أذعن إلى قدر من الشروط المعقلنة وتمثل مقداراً من الوعي الجمالي المتفق عليه، أما

الثاني فهو منتج غير قابل للتحكيم والتكييف أي أنه سلالة فطرة زائغة وقرينة إبداعية منفصلة من عقل النسق والمنوال.

لذلك تفترض هذه الورقة البحث عن الخيط الرابط بين "الأسكيس" والعمل النهائي وبالتالي التمييز بين لحظتين فارقيتين في المسار الإنشائي للوحة. فإذا كانت البحوث التحضيرية تنضوي بداهة ضمن التجريبي واللامتوقع، وبالتالي اللامعقل، فإن الإشكال المطروح يتمحور، بداية، حول السبل والآليات والحلول التي يوجدها الفنان ليلائم بين المتضادين ويترجمها في شكل منوال فني يقرّ بالمرجعية ويتفاعل مع المعطيات الخارجية المؤثرة في أي عمل فني. ولكن، هل تمنع هذه الملاءمة إظهار الفطري في المرئية المعلنة بالشكل الذي وُلدت عليه؟ وماهي الخروقات التي تقبلها المرحلة التحضيرية ويتحاشاها، في المقابل، الذكاء المدجن للوحة؟ ولكن، ألا يمكن من خلال هذا التباين أفراد "الأسكيس" بمنصب المكتمل أو المستقل بذاته؟ بمعنى آخر، هل يصلح القول بأن الفن صار يميز بين الذكاء الإبداعي الفطري والذكاء التجريبي والموجه؟ وإلى أي مدى يمكن الإقرار بصعوبة إلزام ذكاء العمل الفني بممارسة إبداعية إجرائية أقرب إلى الفطري الزائع عن ضوابط العقل؟

ينظر البحث في مجمل هذه الإشكاليات الجمالية بالعودة طبعاً إلى أمثلة ومقاربات مستمدة من تاريخ الفن دون إغفال موقعة المسألة في السياق الحداثي الذي صار يلجّ في العودة إلى دراسة الرسوم التحضيرية بوصفها حاملة لنسق إبداعي يتقارب من حيث اختراق المنوال والتحرر من الأسلوب على النحو الذي تتطلبه الجماليات المعاصرة.

العودة إلى الأسكيس: دفع الحميمي نحو مجال الرؤية:

إن هاجس البحث عن الطرافة ورصد مواضع زوال الحدود بين الملتزم والسائح صار يستثير بشكل جليّ الباحث في طروحات الفنون المرئية المعاصرة، فالرغبة في إيلاء "الأسكيس" الحُضوة والاهتمام الضروريين على اعتبار أننا اليوم إزاء منجز صار يرتقي لشروط الأثر الفني المكتمل وفق اشتراطات المعاصرة يعني أن الجماليات وسّعت من مقبوليتها وأحدثت منعرجاً قيمياً في قراءة اللوحة، يدعو إلى استصاغة مضمونها، ولو تم إنباته في مناطق مهملة من التفكير أي عند تخوم اللاوعي والهذيان والهلوسة...

فمجرد التفكير في المرحلة التحضيرية، وما يصحبها من متممات تشكيلية فاعلة في التصور النهائي للوحة على غرار الورشة والمودال...، قصد استجلائها إلى دائرة التباحث والتحليل تسليم بأنه صار بالإمكان اليوم تصدير ما هو حميمي نحو الفضاء العمومي إذ من شروط العمل الفني، كما استلهمه اليونان قديماً وكما عرّفه عصر النهضة أن يكون كله في المظاهر وأن يكون على ذمة الجميع ودون استثناء. فقد سبق أن طرد أفلاطون "إيون" من "عالم الفن" إلى خارج المدينة لأنه لم يغن أشعار "هوميروس" بفن بل بقوة إلهية بمعنى أن الجمال ليس في الأشياء بل في استعدادنا لتقبلها مثلما صوّرها الفنان وبالشكل الذي أرادها : متطابقة مع إحساسه ووجدانه. وتلك هي رهانات

المعاصرة: احتواء الذاتي في العمومي وتصنيف القبيح والمقصي والمستبعد بمعيار ما كان ذا قيمة إبداعية مستحدثة فتستقطبها المتاحف وأسواق الفن والطرح النقدي.

ضمن هذا السياق نفهم التضاييف المنطقي للمنجزات التحضيرية، في سياق الطروحات الجمالية المعاصرة، ف"الأسكيس" بعد أن كان يصنف سابقا ضمن خانة التجريبي والمحكوم بالإنذار والنسيان فإنه انبرى اليوم مادة تشكيلية تتوفر على جملة من الخصال التي تتوافق مع مختلف المتدخلين والمتحكمين في توجيه معيار الذائقة المتلقية. فسوق الفن وأصحاب القاعات ومجمعي اللوحات يصنفون "الأسكيس" ضمن ما يسمى بـ"القطعة المفردة". ولعله من نافل القول أن نشير في هذا السياق إلى أن الأغراض والآثار الفنية لا تتحول إلى فن إلا بعد انفصالها عن عالم الناس ودخولها في علاقة تباعد بموجها يمكن أن تنخرط في مجال الفن إلا بعد انفصالها عن عالم الناس ودخولها في علاقة تباعد على أساسها يمكن أن تنخرط في مجال الفن ومؤسساته وهو دور تقوم به المتاحف وفضاءات العرض التي من مهامها الرئيسية فصل الغرض المعروض وتحسينه وتمييزه عن الأشياء المتداولة. فالمتحفة تنأى بالأثر عن اليومي وتمنع إمكانية استهلاكه وفق العادة الأمر الذي يذكرنا ببوالة "مارسيل دوشامب" الشهيرة التي لم يتم قبولها في قاعات العرض إلا بعد جدل كبير على اعتبار مقدار خطورة متحفها الأمر الذي سيمنحها الخطوة الجمالية والمؤسسية كقطعة مفردة وهو ما فتح الباب لتوظيف أغراض مصنفة جاهزة أو زائلة في صياغة العمل الفني.

ثم إن المادة المرئية التي تقدمها المنجزات التحضيرية تكشف عن عوالم خفية وفرضيات وصيغ منسية للأثر الفني. فالخربشات والرسوم والكتابة وبعض الملاحظات المدونة على أطراف الأوراق ذات الحجم الصغير، عادة، تؤلف جميعها الملامح المشهدة "للأسكيس" فاضحة جانبا خفيا وطرحا مخصصا للوحة يجهر بتوتر حميمية الفنان ويطلع على رغبة مكتومة في القطع مع الأساليب والنواميس السائدة.

في مقال نشره الباحث الفرنسي ومؤرخ الفن "جون لوك كورقي" (Jean Luc Cougy) متحدثا عن معرض شهير أقيم في قاعة عرض الأخوين "ماقنين"¹ (Magnin) حيث تم تجميع عدد من اللوحات الشهيرة وعرضها بمحاذاة لرسومها التحضيرية، كتب قائلا: "عند رفع الحجاب عن حميمية الإبداع يجذبني الموضوع بشكل استثنائي: الأعمال التحضيرية، سير الورشة.... إن اهتمامي بهذا المعرض يأتي من استصاغتي للعمل وهو بصدد الإنجاز أي أثرا لإشتغال على العمل الفني، أرشفة الإبداع... أحب ميزة الحميمي: الإعترافات النابعة من الحالة وصور الورشات ومسودات الكتاب.²" فطرفة هذا المعرض تكمن في أنه يستدعي إلى إقامة مقارنة بصرية وفكرية وسيميائية بين ما قدمته المرحلة التحضيرية من تصوّرات مبدئية وفرضيات موسومة بالخصوصية واللمسة الذاتية وبين ما خلصت إليه اللوحة النهائية، الأمر الذي أشار إليه "جون لوك كورقي" حين دعا، مجازا، للبحث عن الفؤيرقات السبع بين الأثرين. وهي مقارنة تكاد توحى بأن العمل النهائي متهم بخيانة الفكرة الأولى وقد

انبثقت على نحو تلقائي من الفنان. فالتغيير والإحتراف على ما تأتي به "الأسكيس" يشمل التكوينية والألوان والشخصيات التي قد يُحذف بعضها أو يضاف البعض الآخر وقد تغير بشكل جذري...

إن مؤرخي الفن يميزون بين عدة أنواع من الرسوم التحضيرية؛ فهم ينعنون بعضها بمصطلح "Bozzetto" وهو الرسم الحامل للدفقة الأولى أو الولادة الأولى للفكرة في شكلها البكر، ويسمون "Le modello" وهو الأسكيس النهائي الذي يقدم لطالب اللوحة، أي الذي ستؤول إليه ملكيتها، قبل أن يتم الشروع في الإشتغال عليها في صيغتها النهائية.

ويتحدث المؤرخون أيضا عن "Les ricordi" وهي نسخة مصغرة من اللوحة النهائية ومتطابقة معها تماما وتنجز عادة على محمل من قماش ليحتفظ بها الفنان لنفسه على اعتبار أنها نظير يذكر باللوحة الأصلية كبيرة الحجم بعد أن يتم تسليمها إلى مقتنيها.

محمل القول إن ما يتعين الوقوف عليه أن "الأسكيس" صار مدعوا إلى مغادرة مناطق الخلوة المظلمة واستعادة مشروعية السؤال عن اللامفكر فيه. فالمراجعة الشاملة لمعنى الأثر الفني الذي أثبتته فترة ما بعد الحداثة الشاملة الحداثة خاصة مع الدادائية ثم مع المنعرج الذي أحدثته الإنشائية حين دفعت نحو التفكير في العمل الفني ضمن مسار الإنشائي.

فالجماليات المابعد الحداثية ومنذ ازدهار الفن التجريدي عكفت على مراجعة ذاتية شاملة انقلبت على العلاقة الكلاسيكية التي تربط الأثر الفني بـ"الموديل". فإذا كان الإنطباعيون تخلوا عن التمثيل العقلاني والهندسي للموضوع واستبداله بالتعاطي التعبيري وقد انفتح على فائض من الذاتية والحساسية المفرطة، فإن المعاصرة استفادت كثيرا من التجريدية التي استهلت طورا جديدا من الإبداع شاغله الوحيد الدفع بالحميمي نحو الحلول المعلن في العالم المرئي. فالفنان لم يعد يسأل عن المودال الذي قام بنقله كما تم التخلي على قواعد المنظور والمعادلات اللونية الدقيقة والحسابات الهندسية والرياضية لفائدة التعبير التلقائي والحر حتى بات التقارب بين الطرح التجريدي ومنوال اعتماد الأسكيس "كبيرا إلى حد التقاطع. فكلاهما يشترك في استيعاب العابر والغير الثابت وإسباغ القيمة على الراهن والعفوي ويبدو ذلك طبعا في التمشي الإنشائي أو من خلال الصياغة المشهدية المدركة بأن لهلوسة الخطوط وهذيان الأشكال وعدم اكتمالها بعدا مفاهيميا تستسيغه الجماليات المستحدثة.

إن اللوحة المعاصرة تصوغ طليعيتها وتفردا حين تجعل من كل شيء فنا، أي أن تحوّل اللافن إلى فن واللامعقل إلى مفكر فيه. لأن الفنان لم يعد وحده المتحكم في توجيه الشكل الإبداعي وتعيير القيمة الجمالية، وبالتالي المادية للأثر، حتى وإن كان يشتغل أو يقدم ضربا من الجنون والحمق. فالمتاحف ومجمعي اللوحات والإعلام والعولمة وتيارات الرقمنة وسوق الفن والنقاد... جميعهم صاروا متحكمين في مجال الفنون ولو بأشكال متفاوتة. في هذا السياق يقول: Claude Amey في مؤلفه: "مغايرة الفن" "Le devenir autre de l'art": "منذ بعض عشرات السنين انبرى المتحف

مجالاً للتسوق والمساحات التجارية تحولت إلى أماكن للإستهلاك الإستطقي إذ يقول "أندي وارول": "كل المغازات الكبرى ستتحوّل إلى متاحف وكل المتاحف ستتحوّل إلى مساحات كبرى".³

هكذا إذن نفهم أن الإنفتاح على منتجات مسار إنشائي سبق اللوحة هو تكشف على منتجات أكسبتها قيم المعاصرة مشروعية الظهور وتقديمها للعرض والدرس والتداول رغم أن مبدأ إحداثها ينخرط ضمن عقلانية تجريبية وتفصيلة غايتها مواءمة المضمون البصري والإيتيقي للوحة النهائية مع ما ترتضيه الذائقة العامة في إطارها الزماني والمكاني الذي يؤطرها.

فالمونولوق البيذاتي الذي يقوم عليه العقل السيميائي لـ"الأسكسي" صار في حد ذاته شكلاً ما بعد حدائي لقيمة "الندرة" على غرار أغراض الفنانين من كتابات وأدوات رسم وملابس وصور فوتوغرافية... والتي لا يمكن أن ننكر أنها امتداد عيني للمشروع، أو بالأحرى المنوال الجمالي للمبدع. فإذا كان الأثر الفني يُشترط منه الإنخراط في مبدأ القطعة المفردة فإن المنجزات التحضيرية بدورها اعتلت منصة الفرادة بامتياز لأنها لا تقدم منجزات حسية فحسب بل هي تفضح عقلاً إبداعياً لنفس الفنان ولكن بأسلوب متحرّر غير مكترث لأية ضوابط وهو ما يعدّ أمراً طريفاً وغير منتظروها، أيضاً، جمالية صار يتبناها السينيما والمسرح وعدة فنون مرئية أخرى حين تُخصّص حيزاً زمنياً يتكشف فيه للمتلقي وبشكل متعمد على بعض الكواليس أو الخروج عن النص الذي قد يحدث أثناء عملية التصوير.

فأغلب الكليبات التصويرية والأفلام والمسلسلات تردف الزمن الأصلي للعرض بلقطات موجزة تكشف عن زلات اللسان أو الأخطاء أو الخروج عن السيناريو مثلما يحدث في المسرح أيضاً على اعتبار أن تلك المادة تشد المشاهد والتي يستسيغها من زاوية أنها امتداد إبداعي للعمل الفني فيفضح حميمية المبدع ويقدم للعموم لحظة تقاطع سلوكه الحقيقي مع شخصيته الإبداعية وهو أمر شرّعت له المعاصرة حين وسعت من مفهوم الأثر الفني لتشمل مزاج المبدع وسلوكه وأشكال خبرته بالوجود حتى تلك الخبرة الداخلية شديدة التدويت والمدرّكة للعالم بأقصى ما يملك العقل من مدارك، بما فيه ذاك الإدراك الضبابي المشوب بالوهن والإرتباك والإختلاف والجنون...

ونعرج في هذا السياق على لحظة ابستمولوجية مهمة كان لها التأثير البالغ في الطرح الجمالي الغربي والمقصود ما أحدثه "مشال فوكو" من صدمة للعقلانية المثالية حين راح يؤرخ للجنون ليخلص بأنه مجرد حالة مختلفة للعقل وهو الذي أوصى بـ"عدم طبع أي كتاب بعد وفاته" كأنه يعلمنا بأن الفكر الخلاق هو فكر يخترق الإستنساخ والثورات ويستهنّ التتابع وهو رأي يمكن سحبه بامتياز على الرسوم التحضيرية التي تقيم بداهة في منطقة "الأصلية" وغير المشابهة.

البعد الفطري لـ"الأسكيس" واليوتوبيا الممنوعة:

إن التعاطي المباشر على المساحات المخصصة للتحضير للوحة النهائية، حيث العفوية تتحكم في أشكاله وألوانه وتقنياته وتفسيراته أيضا وهو اتجاه إبداعي بعيد عن الإفتعال ومتجاوز لسطوة القوانين الأكاديمية. فالفن الفطري ينزع نحو البساطة والسهولة البصرية التي تطبع أعمال الفنانين المنخرطين في أسلوبه وتنبع جمالياته من هموم الإنسان ومشاغله ومختلف تفاعلاته مع تراثه ومحيطه لذلك تكشف السمات الشكلية ومضامين الأعمال الفنية عن قدر واسع من الحساسية والرهافة في إدراك الأفكار المزمع تمثيلها واستقراء مقدار تفاعلها مع محيطها وحدود تقبلها وتأثيرها في العقل العامي.

ضمن هذا السياق يمكن تصنيف "الأسكيس"، ولو على نحو جزئي، ضمن أسلوب الفن الفطري ونسقه الجمالي. فالمساحة التحضيرية بقدر ما تكشف عن حرفة عالية عند أداء مهمة الرسم وطريقة وضع الخطوط فإن الأشكال والمشاهد التي يضعها تمتاز بالأصالة والعفوية وكثير من الموضوعية الذاتية ف شخصية الفنان ولونه الإيديولوجي والثقافي يمكن أن نجد أثرها في المنجز التحضيري بوصفه مرآة لفكر الفنان ورؤياه الذاتية الدفينة بين جدران الورشة وهي إحدى مميزات الفن الفطري حيث اللوحة ليست إلا ارتدادا عفويا للفنان الإنسان من حيث هي فكرة مطلقة.

إن "الأسكيس" بحكم بداهة انعزالها عن أسباب المراقبة وإقامتها لفترة طويلة بمنأى عن التصنيف القيمي وعن المراقبة من قبل السلطة والمتلقي، على حد السواء، هي تستفيد بهامش من الحرية يفلت بموجبه الفنان من إلحاح الإلتزام ووصايته على الممارسة الإبداعية لذلك يحمل مضمونها خطابا بصريا مخصوصا لا يملك مفاتيح فك شفرته إلا المبدع نفسه: فالخرشات والملاحظات المكتوبة والأشكال المتكررة، المكتمل منها والمنقوص، ووضع علامات أو أحرف بدل الألوان والإنزياح عن قوانين التناسب... جميعها تبحث عن مدخل تحليلي وعن دراسة مستحدثة لمناول إبداعي يفتح في مساره الإنشائي الطريق لولادة لوحة متناسقة ومتصالحة مع محيطه ولكن هذا المسار الساكن في شق بيذاتي رهيف يصل الفنان برؤياه المبدعة يبدو هجينا عن الصياغة النهائية، عصيا عن الترويض أو التقوّل وفق ضوابط جمالية ثابتة.

فالأشكال آدمية أو المجسدة لأغراض أو مشاهد طبيعية أو معمارية، قد تبدو في الرسوم التحضيرية غير واقية ومنغمسة في عوالم عجائبية، مرجع ذلك المعالجة التقنية المتنصلة من لزمة "النموذجي" فالأسكيس" لا تلح في استعمال الألوان أو تخيير المحمل أو التفاني في إتمام المشهد لأن المهم هو التعبير عن الفكرة وإخراجها إلى العالم الحسي ولو على نحو قصري ومستعجل وبالتالي لا يسمح السياق، الما-قبلي لنشأة اللوحة، بالإذعان لمواضعات الإكتمال بل بوضع جميع الفرضيات وطرحها بنفس القدر لذلك يظل الفنان غير ملزم بإتمام مقترحاته بقدر ما يتعلق إدراكه بوضع بذور أفكاره

نُصب مهمة التحضير وبهذا المعنى تكفيه وضع بعض التفاصيل أو الشذرات القرافيكية ليتسنى له إعادة استحضارها لاحقاً، أي عند اكتمال تصوّره للمنجز النهائي.

على هذا الأساس يمكن الإنتهاء إلى أن الأسكيس واللوحة هما كيانات مستقلان عن بعضهما رغم المسار التناسلي الذي يربطهما. فالمنجز المحضّر مفتوح على العالم الداخلي للفنان لذلك هو مشحون بالرأي الذاتي وبخرق الممنوع وخاصة بعصيان مواقف المهادنة ومسايرة السائد في حين أن اللوحة ظلت ولحقة طويلة من تاريخ الفنون محكومة بجملة من الضوابط والمحضورات. فكم من لوحة تم رفضها أو إعدامها أو طُلب من منجزها التغيير في البعض من محتواها البصري لأنها أخلت ببعض القواعد أو تجاسرت على خرق حدود المتاح في حين أن "الأسكيس" تظل محصنة من فعل الإقصاء باعتبار أنها لا تحمل صفة الأثر المكتمل فهي تقيم في منطقة اللارشـد.

ضمن هذا السياق نعود إلى لوحة شهيرة لـ "قوستاف كوربيه" معنونة بـ "العودة من المؤتمر" (Le retour de la conférence) وهي اللوحة الوحيدة التي تم إقصاؤها، حتى من معرض المرفوضين سنة 1863، إذ هي تفضح سلوك أرباب الكنيسة وكهنتها. فقد ضمّن "كوربيه" في مشهدها صورة لمجموعة من الكهنة عائدين من مؤتمر كنسي وهم في حالة سكر وترنح واضحين من خلال حركة أجسادهم ورفع بعضهم البعض مما أثار سخرية بقية الشخصيات المرسومة في اللوحة وبالتالي سخرية المتلقي لاحقاً.

لذلك سارعت السلطة آنذاك إلى اقتناء اللوحة قبل عرضها ثم إعدامها والتخلص منها وقد تحدث "كوربيه" عن هذه اللوحة سنة 1862 قائلاً: "هذه اللوحة تثير ضحك كل البلاد، وأنا نفسي بشكل خاص، إنها اللوحة الأكثر غرابة والتي لم نر مثلها في تاريخ التصوير. لا أجرؤ على إعادة رسمها إلا أنها لوحة لكهنة" ويعود متحدثاً عنها سنة 1863 "لقد أردت أن أعرف مقدار الحرية الذي يسمح به زمننا" الأمر الذي دعا صديقه الفيلسوف والمفكر "Pierre-Joseph Proudhon" إلى كتابة مؤلفه الشهير « du principe de l'art et sa destination sociale » حيث سيتطرق أساساً إلى مسألة الحرية في الممارسة الإبداعية.

Gustave Courbet,
esquisse pour le
tableau : Le retour
de la conférence,
technique de lavis,
1862.



ولكن ما يهمنا في هذا السياق أن مشهد هذه اللوحة ظل متداولاً لعقود طويلة بفضل "الأسكيس" التي لم يشملها فعل الطمس إذ لم يُطلب من الفنان تسليمها أو التخلص منها لأن العقل الجمالي المشترك، آنذاك، وواضع السقف المسموح به لتعبيرية الفنان لم يؤهل الرسم التحضيري للعرض أو حتى البروز في المجال العلني في حين أنها اليوم تُحفظ في متحف "كوربيه" في فرنسا ليس باعتبارها لوحة مكتملة بل لأنها صارت نداً، لمفهوم الإكتمال ذاته، حين تمثلت خصوصياته والأسباب الضرورية لذلك، على غرار شروط الأصلية وذخيرة الندرة للقطعة المفردة مما يجعلها تنال حظوة المتحف.

إن جمالية "الأسكيس" متعلقة بمُظمرات وبمعايير متأصلة في العالم الحميمي للفنان ولكنها هشة إزاء صرامة الأحكام المُسلطة على اللوحة خاصة في الفترة التي كانت فيها الأعمال الفنية تنجز بموجب طلبات أو عروض تطلقها مؤسسات أو شخصيات نافذة اجتماعياً أو سياسياً أو دينياً... والتي تحرص على معاينتها في المنجز النهائي. فبين التعاطي الفطري المتواري في خلوة الفنان وبين ضرورة تمثل الأثر المكتمل نلمس تضارباً وصداماً جمالياً يكشف عن صعوبة في تحويل الطرح الفطري إلى منوال معقلن.

لذلك، يمكن أن نذكر في هذا السياق بلوحة "دافنشي" التي تم رفض نسختها الأولى من قبل كنيسة "سان فرانسيسكو قراندي" في "ميلانو"، والتي خالفت في لغتها الإشارية ونسقتها السيميائية، الطقوس التصويرية المتطابقة مع الإطار العقائدي الذي على اللوحة إظهار كفاءتها في تجسيد تلك القواعد دون الإجهاد في تحريفها أو تحييدها لفائدة تدخل مذوّت.

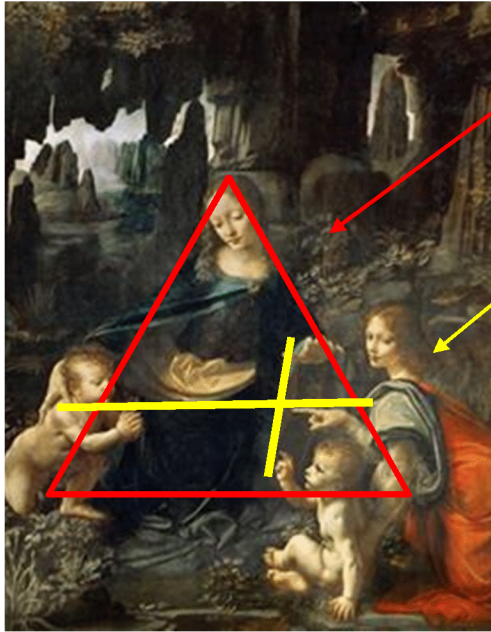
غير أن "دافنشي" في هذه اللوحة انزاح عن النمط التكويني والتلويني المتداول، لذلك طُلب منه إعادة إنجازها. ففي اللوحة الأولى المرفوضة، والتي من المرجح جداً أن "دافنشي" كان يعلم مسبقاً بإمكانية عدم قبولها لأنه رسمها وعلى غير عادته على محمل خشبي، أحد الشخصيات المقدسة، في يمين المشهد، وهي تمد يدها مشيرة بإبهامها نحو المسيح الصغير، وهي إشارة اشتغل عليها الفنان كثيراً في المرحلة التحضيرية. وتذهب أغلب الدراسات في المضمون الشكلائي للوحة أن "دافنشي" أراد الإشتغال على حركة الأيدي لجميع شخصياته مستبدلاً بذلك المثلث المقدس بالصليب المسيحي الأفقي الذي تشكله جميع الأيدي الموجودة في اللوحة وهو ما تم رفضه وبالتحديد في المقاربة الأولى على اعتبار أن اليد الممتدة ستُضعف حضور الرضيع المقدس؛ لأنها تقابله على مستوى الموضع التكويني وأيضاً لأنها ستخفف من مقدار الضوء المسلط على الصغير خاصة إذا ما علمنا بأن "دافنشي" دُعي إلى اعتماد تقنية تلوينية تسمى (Sphomatto) وهي طريقة تسمح بانتقالات سلسة في تدرجات الألوان. ولعل ما يؤكد هذا التأويل هو إضافة شكل الصليب ليس على نحو إيحائي بل هو جسده فعلاً بين ذراعي الرضيع المقدس مع المبالغة في الإشتغال على الضوء وتوظيف أسلوب التضاد اللوني لمزيد إرضاء مريدي اللوحة على خلاف ما ذهب إليه في مقترحاته التحضيرية.



La vierge au rocher (عذراء الصخور), De Vinci, Huile sur toile, 189/120cm, 1491-1499, national Galerie London.



La vierge au rocher (عذراء الصخور), De Vinci, Huile sur panneau, 199/122cm, 1483-1486, musée Louvre.



في اللوحة الثانية المقبولة صارت التكوينية تعتمد على البنية الهرمية التقليدية.

في اللوحة المرفوضة كانت التكوينية تقوم

على



دافنشي، رسم تحضيري يدرس اليد للوحة عذراء الصخور

بالإمكان الإستنتاج أن "الأسكيس" هي بؤرة توتر أساسية في العملية الإبداعية. فهي التي تشدّد القطيعة مع الثابت والسائد وهي التي تشيّد أسس مُسبقات نظرية وتطبيقية تصير لاحقا ممارسة طليعية. فهذه المنجزات المطموسة والممنوعة من الظهور العلني هي فاتحة جماليات متحررة من السطو المؤسساتي المهيمن على المنوال المتبع في نسج ملامح الأثر الفني فتعيد تعريفه وتنظر في معنى اكتماله وكيفياته... إنها تطرح وبإلحاح مسألة المرور من الثقافي إلى الإبداعي ومن النمطي إلى المستحدث وبالتالي من المرجعي إلى الآني عديم الخبرة. وهو أمر أشار إليه "بودلار" في مؤلفه "الأثار

المكتملة متحدثا عن الأسكيس قائلا: "... هي تعبير عن إدراك طفولي، إنها في نضج الفنان تصوير إدراكا متميزا ينضاف لمهارة كبيرة وإلى عقل تحليلي يكون جزءا من الخيال..."⁴

الأسكيس واللوحة إزاء إبداعية الفطرة:

يذكر " فيليب قرونشاك" (Philippe Grunche) في مؤلفه "مسابقات الرسوم التحضيرية المصوّرة (1863-1816)"⁵، وهو عبارة عن كتاب ضخّم، في جزأين، جمّع فيه مشاريع الأعمال المتقدمة للصّالون الوطني، في شكل "أسكيس" خلال الفترة المتراوحة بين 1816 و1862، بأن اللجنة المشرفة كانت تقيّم اللوحات المتقدمة للمسابقة من خلال رسومات تمهيدية صغيرة الحجم خاصة تلك التي تتعلق بالتكوينات والمشاهد ذات البعد التاريخي. وقد كان هذا المصور الفوتوغرافي من مؤيدي تدريس بيداغوجيا الرسوم التحضيرية في مدارس الفنون الجميلة في فرنسا باعتبارها تسمح بالتمثيل المجسم أو القرافيكي الأولي لمشروع العمل الفني النهائي "فشجذ الأسكيس كان مسألة مهنة لا يستثنى فرصة إظهار لمسة روحانية"⁶.

غير أن ما يجب أن نعلمه أيضا أنه منذ الإنطباعية تم التخلي عن طلب "الأسكيس" ربما لأن عصر الحداثة شهد تحوّلًا جذريًا في نمط تعاطيه مع اللوحة. فبعد أن كانت مهمتها تسجيل الحدث ونقله بأمانة فإن "صالون المرفوضين" لسنة 1863 استهل عصرًا جديدًا يرتد فيه فعل التصوير على الذات المنجزة. فالعالم الخارجي تخلى عن وظيفة الوساطة بين الفنان ووجدانه، وهو ما يفسر تسمية "الإنطباعيين" بهذه الصفة، أما الشغف التقليدي للاتصال بأشياء العالم صار يتغذى من استحداث الفوتوغرافيا التي أصابت قدرًا كبيرًا من النجاح في تحقيق مبدأ الكفاءة في استنساخ مقتطعات من العالم الحسي. وهو طرح جمالي يضمن استقطاب جمهور غفير من محبي التشخيصية الطباقية، وطبعًا تواصل هذا التمحور حول جمالية المحاكاة إلى حين ازداد انتشار تقنيات الصورة وبالتالي إتاحة كفاءة نقل الواقع للجميع.

على هذا الأساس، انهارت صبغة التعاقد الما-قبل حداثية بين اللوحة وحسن الرجاء الإيتيقي الذي تجهر به مرثياتها وهو ما يدفع إلى الجزم بأن اللوحة ليست السليل النقي "للأسكيس". فالأخيرة تتسم بطابعها اللاتقوي بحكم مباشرتها لموضوعها بواسطة حدس شديد الرهافة. والحدس هو أحد تمظهرات الفطرة أي أنه ذكاء غير قابل أن يكون منهجا يمكن تبنيه وإعادة اعتماده والحال أنه، أي الذكاء الفطري، معرفة مباشرة لا يكون إلا حدسيا، وهو ضرب من ضروب الإدراك الذي يلتحم بالأشياء التحاما غير مخطط له، مفلت من التصوّر المسبق وينفذ إلى الباطن رأسا باحثا عما يمكن أن يكون فيه من وحدة فعلية ومتصلة، على نحو غير متمهل.

لذلك، لا تعمل "الأسكيس" داخل منطق المَعقلن والمرتب... بل هي تطرح مخرجاتها المرئية داخل غشاء حيوي ينشأ من وحي اللحظة، يكاد ينقلب إلى صدفة لها أن تخلق لبسا وتطعن في

عقلانية العقل وتمتص هواده القيمة وتفقع جمالية المكتمل، وهي في بعض أوجهها ما يسميه "دولاكروا": "فتنة ما لا أعرفه" (Le charme du je ne sais puoi).

إن جمالية "الأسكيس" تكمن إذن في أنها ليست اللوحة النهائية ولا يمكن أن تشابهها في المنوال الإنشائي. فالمنجز المحضّر تُنشؤه وقائع عرضية تحاذي ملكة التفكير مكتفية بمهادنته ادون التورط في تشعباتها تاركة المجال للوجدان حتى ينخرط في الفعل الإبداعي بمنأى عن الهندسة وكيمياء الألوان ومعادلاتها واشتراطات المتحف والتزامات التقوى المجتمعية. فالخطوط المنحنية شديدة الانسياب والتلقائية التي تركها "دولاكروا" على أوراقه المحضرة للوحة "الحرية تقود الشعب" هي أكثر تعبيراً عن قيمة الحرية مثلما أوردها اللوحة النهائية. أما "لويس دافيد" لم يذهب عقله الإبداعي مباشرة نحو التكوين الهرمية عند إعدادة للوحة "قسم الأبطال" (Le serment des Horaces). أما "Lorenzo" و"Fantin Latour" وغيرهم يتعاطون مع المشهد، في خطاطاتهم التحضيرية، على نحو تلقائي سريع غير تفصيلي ومنقوص فيوازنون مكونات التكوين بخربشات ورموز وكتابات لا يفقهها غير عقلٍ عيّن تستمد ثباتها من قوة حدسها ونجاعة معاييرها الفطرية.



Fantin Latour, des esquisses pour Venusberg dans "Tannhäuser" de Wagner.



Lorenzo de Ferrari, étude pour La Vierge apparaît à saint Stanislas Kotska, crayon sur papier, 17/12.5 cm.



Delacroix, des esquisses pour son tableau : liberté guidant le peuple.

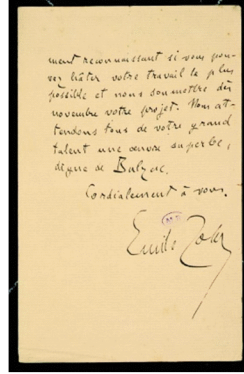
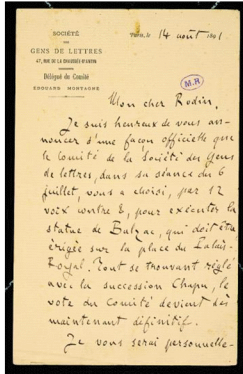


Louis David, Etude pour son tableau : le serment des Horaces.

يبدو من خلال بعض نماذج الرسوم التحضيرية لعدد من اللوحات الشهيرة أن الفنان في مرحلة "الأسكيس" يحكمه عقل تحضيرية حر يبحث في تعبيرية الأشكال والخطوط ويعالج التكوين البصري بإنشائية خاصة وسيلتها الخربشات والكتابات وإحداث التضادات اللونية محتكمة في ذلك إلى خلوة الفنان وتحصنه بعالمه الحميمي بمنأى عن عقل اللوحة النهائية المنضبطة لتصورات أخرى ولذائقة الجمالي المتداولة.

يمكن القول إذن، أن "الأسكيس" بفطرية ذكائها وجدت نفسها متناغمة، وبشكل شديد التوافق، مع عتوّ الحداثة في استقطاب التجربة الحسية الداخلية والدفع بها نحو مناخات قابلة للمشاركة والتعميم. إن المنجزات التحضيرية تقيم عند لحظة جمالية فارقة، غير قابلة للترمين، تستشرف ملامح العمل النهائي في صيغة لطخة تشكيلية أي بقعة لونية وخرشات تشير إلى هيئة الأغراض دون أن تستدعيها أو مجسم يتمثل "المودال" دون التحوُّز على تفاصيله.

يعود بنا هذا المعنى إلى "رودان" الذي تعلّمنا في تجربته التحضيرية لمنحوتته الشهيرة لـ"زولا" Emile Zola بأن كنه "الأسكيس" ليس الأثر النهائي. إنها كيان إبداعي لا يكف عن التجانس مع وجدان الفنان وخبرته الداخلية مقابل التخفيض في شكل إدراك الموضوع على النحو الذي تريده حقيقته الهندسية. فبعد أن كلفت "جمعية رجالات الآداب" (La société des gens de lettres) "رودان" بإنجاز عمل نحتي يخلد ذكرى الأديب "إميل زولا"، عبر مراسلة خطية كتبها له بخط يده الذي كان يترأس بنفسه هذه الجمعية، قضى النحات سبع سنوات وهو يبحث في شكل تجسيم "زولا" نحتمل ليطم في نهاية الأمر رفض منتجه النهائي على اعتبار أن ما توصل إليه كان "نحتمل للبذاءة"، والعبارة صدرت عن الجمعية الأدبية نفسها.



رسالة خطية من "إميل زولا" إلى رودان حيث يعلمه بأنه تم اختياره لانجاز نحت يخلد ذكرى الأديب "زولا".

رودان، نحت تخليدي
لإميل زولا، برونز،
2.2.7م، متحف
رودان بباريس.

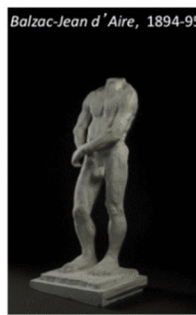


إذ يكشف رصد المنجزات التحضيرية الخطية والمحجمة التي تركها "رودان" عن نسق تفكيري بيذاتي هائج ومحموم بفائض من الفطرية المناوئة للكلاسيكية والكاره للتمثيل وتغيب الوجدان.

فقد ترك "رودان" مجسمات طينية ناضجة تغلب عليها التلقائية والصدفة، حيث نلاحظ أثر أصابعه وأدواته على المادة الطينية. وفي مرحلة أخرى يتراجع عن هذا الأسلوب ليمثّل موداله "زولا" في هيئة شخص ذا وقار مكتوف الأيدي مرتديا لباس الكهنة (robe de moine)، وهو لباس صوفي دافئ يستعمله الأديب ليلا، لكنه سرعان ما يعاود التراجع ويعيد تجسيده على هيئة رجل سمين بارز

البطن. غير أنه سيتخلى عن كل هذه المقترحات ويعيد التفكير في تجسيد الأديب اعتماداً على "مودالات" حقيقية أخرى على غرار السيد (Estage) لقلوبة الوجه و"موداله" النموذجي (Jean d'Aine) الذي اعتمده سابقاً في عمله الشهير (Le monument de Bourjois de Calais). ولكن "رودان" ما يفتأ يعاود مقاومة النهج الكلاسيكي في التمثيل، أي الإنطلاق من "مودال" عاري، مضخماً ذكر الأديب نحاً معتقداً بأنه يهبه الوقار وهيبة الحضور البصري.

ولكن الوقوف عند المنجز النهائي الذي أعلنه "رودان" منتهياً والمتمثل في مجسم نحى لا يشبه "زولا" في شيء، إلا في بعض ملامح وجهه وشعره الطويل. أما وضعية رأسه المتجهة إلى الأعلى وتلحفه بلباس الحمام مع تغييب يديه تماماً الذي من المفترض أن يكونا وسيلة الأديب في الكتابة والإبداع يفصح جمالية سلسلة من المنجزات التحضيرية التي كان هاجسها تنمية الإحساس بالحدثة وتأييد الانقلاب على قواعد التصوير مهما كانت قيمة موضوعها كما تفصح تقلبات وجدان المبدع وتشنج حميميته خاصة إذا ما علمنا بأن النحات خلال سنوات التحضير كان يدرس الشكل المستقبلي لمنحوتته من خلال العودة إلى كتابات "موداله"، الأديب "زولا"، أضف إلى ذلك قصته المؤلمة مع مساعدته النحاتة (Camille Claudel) وما أحدثه فراقهما الشهير من اضطراب نفسي وكل ما تبعه من أحداث كتغير في أسلوبهما النحى، بالموازاة مع ضغط وإلحاح "زولا" نفسه على تسلم منحوتته.



عند دراسته لرأس "زولا" اعتمد رودان على رجل مودال يدعى (Estager) يشتغل سائقاً تشبه ملامح وجهه ملامح "زولا".



حين فكر رودان في نحت تمثال "زولا" على هيئة جسم عاري اعتمد "مودال" لشخص يدعى (Jean d'Aire) كان قد اشتغل عليه حين أنجز نحته الشهير (Le monument de Bourjois de Calais).



إن المسار التحضيري الذي اعتمده رودان خلال السبع سنوات قبل ظهور نحته النهائي كان بمثابة الصراع الداخلي بين الرجوع إلى الأسلوب التمثيلي الكلاسيكي وبين الخروج بطرح جمالي فيه الكثير من الذاتية وتحديث الخطاب التشكيلي التعبيري لذلك لا نلمس أية صلة بين مجموعة المجسمات المحضرة والنحت النهائي غير بروز ذاك الحوار البيداتي المنقلب علم الحمايلات السائدة آنذاك.

بناء على هذا المعنى، فإن "الأسكيس" لدى "رودان" كانت موقفاً جمالياً يقدم عقل الفطرة على العقل الهندسي فالشكل النهائي الذي مثّل به "زولا" والذي تم رفضه طبعاً آنذاك من قبل

الجمعية وعامة المتلقين، فراحوا يتندرون على منجزه بأنه يشبه كيس البطاطا أو كومة الثلج منتقدين صعوبة التعرف على الهوية الشخصية للمنحوتة على غرار ما تتطلبه الأعمال الموجهة للفضاء العمومي، لذلك تم إحالة الطلب للنحات الفرنسي "Falguière" الذي أنجز النحت بالرجوع إلى إحدى مجسمات "رودان" لـ"زولا" وقد ألبسه رداء الرهبان، فقط قام بإعادة تنصيبه في وضعية جلوس. أما عمل "رودان" المرفوض فقد تم الرجوع إليه بعد أربعين سنة، أي في حدود سنة 1939، وقد قال عنه النحات (Alain Kirili) بأنه عمل مؤسس للحدث (Euvre fondatrice de la modernité).

خلاصة:

محمل القول، إن العبور من "الأسكيس" إل اللوحة هو مرور من عقل الفطرة إلى عقل الجماعة أي مرور من الحرية غير المشروطة إلى مواضع القيم الاجتماعية والإيتيقية... وأحكام سوق الفن والمتحف. فالمنجز التحضيري غير ملزم بالقيود الموجهة لشكل اللوحة المعلنة. إنه تمثل حسي لحساسية الفنان ولرهافة تعاطيه مع مواضيعه لذلك تنساب فطريته الطفولية متملصة من جميع الضوابط والتعقيدات التقنية، خاصة إذا ما سلمنا بأن لزاجة الحدس تستوجب سلاسة في إنشائيته عند تحويل تخمينات الفكر وهلوسته إلى أثر قرافيكي.

فجمالية "الأسكيس" ملزمة بتقبل اللامكتمل والعصي عن الفهم لتجد نفسها منخرطة في الحدث التي أسست ثوابتها على مخاتلة العقل الهندسي لفائدة شبكة من المعاني والمتغيرات التي يتم إنباتها حيث يسود اللامتظر واللاوعي. إن الرسم التحضيري يقدم درسا تفكيريا شديدا المعاصرة، إن لم تكن نمطا تشكليا دائما المعاصرة ولكنه يقيم بالضرورة خارج دائرة الزمن. فإبداع اليوم صار يقدم نفسه على أنه غير قابل للمفاوضة أي أنه فوق التعبير والتصنيف فقد كفت المجتمعات الحديثة عن كونها مجتمعات معرفة وتحولت إلى مجتمعات استهلاكية بامتياز تلتف حول "البدعة" والمعلومة الخارقة للعادة (Le buzz). فانتشار الرقمنة وتمدد تكنولوجيات التواصل ساعدت الجميع على مساهمة الإبداع للظاهرة وتقاسمها بشكل عادل حتى مع أولئك المهمشين والعاطلين معرفيا. فالمعاصرة، على غرار "الأسكيس" عديمة الرجاء في تغيير الواقع لكنها ممعنة في فهمه بامتياز لذلك مهما كانت غرابة مشهدياتها مستفزة تبقى تجليا لفهم الواقع وموانسة بداهة سرعة اعوجاجه عن ثبوتية الطرح وواحدية تمثيله..

ببليوغرافيا

- Christophe Gemin, Réflexions de l'art essai sur l'autoréférence en art, Ed. Kiné, Paris, 1998.
- Dominique Château, Qu'est-ce que l'art, Ed. L'Harmattan, 2000.
- Jean Bardy, La création et l'art chemins vers la création, Ed. L'Harmattan, 2000.
- P.J. Proudhon, Du principe de l'art et de sa destination sociale, Ed. Garnier Frères, Paris, 1865.
- Philippe Gruchnec, les concours d'esquisses peintes, préface de Bruno Foucart, Ed. Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 10 octobre 1996.

- Séminaire Interarts 2005-2006, Arts et pouvoir, Ed. Klincksieck, 2008.
- جون بودريار، ترجمة جوزف عبد الله، المصطنع والإصطناع، توزيع المنظمة العربية للترجمة، 2008.

الاحالات

¹ «Lexposition» Exquises Esquisses» : (Du 18 novembre 2017 - 18 mars 2018 au musée Magnin) est réalisée par la Réunion des musées nationaux – Grand Palais et le musée Magnin, Dijon. Manifester l'intention, exprimer un projet, donner l'idée d'ensemble d'une composition, l'esquisse peinte naît chez les artistes vénitiens de la Renaissance et prend son essor à partir de Rubens.

Formulation du projet de l'artiste, étape entre la première pensée et la réalisation finale, l'esquisse anticipe ce que sera l'œuvre aboutie. Ce contexte forme la toile de fond d'une exposition consacrée à la passion des Magnin pour l'esquisse peinte. Pour la première fois, la presque totalité de leur collection se trouve rassemblée. Le cœur de ce projet consiste à réunir la première pensée ou l'esquisse aboutie d'une œuvre et son exécution finale. Le spectateur est ainsi invité à la passionnante confrontation entre le début et l'achèvement, entre l'idée et la réalisation.

² « Mon intérêt pour cette exposition vient du fait que j'ai un certain gout pour le « travail en cours » la trace de l'élaboration d'une œuvre, l'archive de la création. J'aime le caractère intime et les confessions des tirages, des photographies d'ateliers, des brouillon d'écrivains... » article intitulé : Exquises Esquisses ou le feu de la création par **Jean Luc Cougy**

³ « Depuis quelques décennies le musée se supermarketise et le supermarché devient un lieu de consommation esthétique – Andy Warhol : « Tous les grands magasins vont devenir des musées et tous les musées vont devenir des grands magasins » **Claude Amey**, Le devenir autre de l'art Littérisation e distraction, Ed. L'Harmattan, Paris, 2013, P. 10.

⁴ « Pour caractériser l'esquisse, Baudelaire évoque l'art mexicain, égyptien et ninivite. Il fait surgir l'idée de l'origine des peuples et même les barbouillages des enfants et développe ainsi un concept nouveau de l'esquisse. L'esquisse pour lui il gagne à être rudimentaire., c'est-a-dire qu'elle est l'expression d'une « perception enfantine » ; celle-ci dans la maturité d'un artiste, devient une perception douée jointe à une grande habileté et à un esprit analytique qui fait partie de l'imagination. Le peintre observe le monde qui l'entoure avec des yeux neufs d'un convalescent. » Wolfgang Drost, Université de Siegen, Publiée dans son article intitulé : « De l'esquisse dans la peinture au XIXe siècle : signal de révolte ou « théorie des impuissants ? » https://www.google.tn/search?source=hp&ei=FKRyXJ_yBZTbmwXr66T4Cw&q

⁵ Philippe Gruchnec, les concours d'esquisses peintes, préface de Bruno Foucart, Ed. Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 10 octobre 1996.

⁶ « Brosser l'esquisse était une question de métier, ce qui n'excluait pas l'occasion une touche spirituelle. Mais celle-ci n'entrait pas dans les objectifs du concours. » Wolfgang Drost, Ibid.